



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2016

Anverwandlung von Straparolas Märchen in der deutschen Literatur des Barock

Rubini Messerli, Luisa

DOI: <https://doi.org/10.1515/fabula-2016-0039>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-147628>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Rubini Messerli, Luisa (2016). Anverwandlung von Straparolas Märchen in der deutschen Literatur des Barock. *Fabula*, 57(3/4):277-290.

DOI: <https://doi.org/10.1515/fabula-2016-0039>

Luisa Rubini Messerli

Der Autor als Gespenst: Anverwandlung von Straparolas Märchen in der deutschen Literatur des Barock

DOI 10.1515/fabula-2016-0039

Abstract: This article deals with the novel *Das teutsche Gespenst*, published in Leipzig in 1684, which contains four texts from G. F. Straparola's fairy tale collection, still unknown in German-speaking countries, as well as other adoptions from foreign literature. The main question is what kind of role the fairy tale and the marvelous [das Wunderbare] played in these tales and the ways in which the material presented relates to the German baroque novel in general. The author of the novel, whose Italianate pseudonym Casparo Lolivetta is not entirely accidental, can be characterized as a refined artist engaging in illicit appropriation of obscure texts from which he composed his new one, a bizarre „hypertext“, in which the fairy-tale, the marvelous and the wonderful, rejected by baroque poetics, seem to come into their own.

Résumé: Cette contribution s'intéresse au roman *Das teutsche Gespenst* (« Le fantôme allemand »), paru en 1684 à Leipzig, dans lequel sont insérés divers emprunts à la littérature étrangère, dont quatre textes issus du recueil de contes de G. F. Straparola jusque-là inconnu dans les pays de langue allemande. On s'interroge en outre sur le rôle joué par le conte et le merveilleux, dans ce roman comme dans le roman baroque allemand en général. L'auteur, dont le pseudonyme italianisant, Casparo Lolivetta, ne doit rien au hasard, s'y révèle expert dans l'appropriation artistique illicite de textes hors normes qu'il recompose pour en faire une œuvre nouvelle : il crée ainsi un « hypertexte » bizarre dans lequel le merveilleux du conte de fées, récusé par les poétiques baroques, a toute sa place.

Zusammenfassung: Der Beitrag befasst sich mit dem 1684 in Leipzig erschienenen Roman *Das teutsche Gespenst*, in dem vier Texte aus der im deutschen Sprachraum bisher noch nicht rezipierten Märchensammlung G. F. Straparolas neben anderen Übernahmen aus fremder Literatur eingebaut sind. Es wird danach gefragt, welche Rolle das Märchen und das Wunderbare in diesem und im deutschen barocken Roman überhaupt spielten. Der Autor, der sich hinter dem nicht zufällig italianisierenden Pseudonym Casparo Lolivetta verbirgt, zeichnet sich darin als raf-

PD Dr. Luisa Rubini, Obere Waidstraße 17; 8037 Zürich, Schweiz.

finierten Künstler der unrechtmäßigen Aneignung von entlegenen Texten aus, die er zu einem neuen komponiert: Zu einem bizarren „Hypertext“, in dem auch das von den Barockpoetiken abgelehnte märchenhafte Wunderbare zu eigenem Recht kommt.

In diesem Aufsatz soll Casparo Lolivettas Roman *Das teutsche Gespenst* (Leipzig 1684, Abb. 1) erneut (vgl. Rubini 2015) unter die Lupe genommen werden mit dem Ziel, einen kleinen Beitrag zum größeren Thema des Märchens im Barock – noch immer einem Forschungsdesiderat – zu präsentieren.

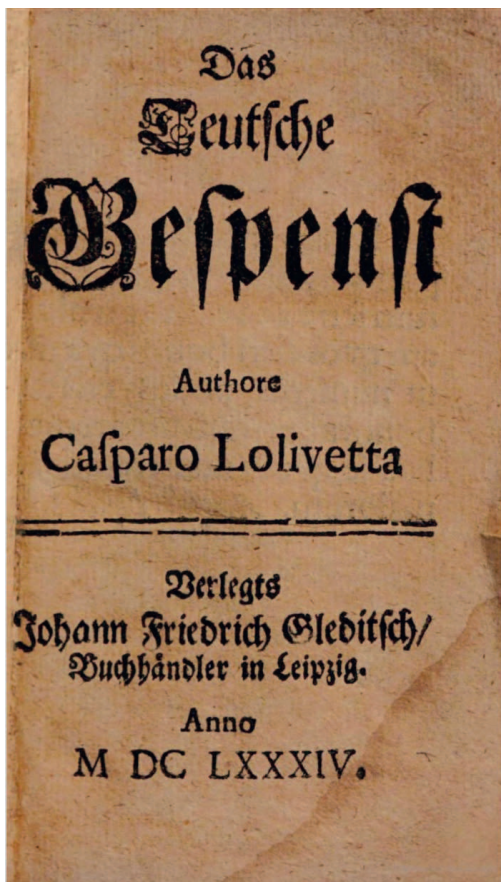


Abb. 1: Lolivetta, Caspar: *Das Teutsche Gespenst*. Leipzig 1684, Bl. [1 r].

I. Der Roman

Lolivettas Roman fand seit der Romantik wiederholt Erwähnung, hauptsächlich aus dem Grund, weil darin zwei der schönsten Zaubermärchen des bis dahin im deutschsprachigen Raum nicht rezipierten Giovan Francesco Straparola auf geniale Weise eingebaut sind und zum ersten Mal – wenn auch nicht kenntlich gemacht – dem Leser dargeboten werden.

Der Roman selbst, ein überaus gewagtes Spiel mit fremden literarischen, raffinierten *und* populären Gattungen und Formen, das die „Provinzialität“ des deutschen Barocks sprengt, reizt zu einer gründlichen Auslotung seiner Struktur. Die Erkundung, die in diesem Rahmen allerdings nur ansatzweise geleistet werden kann, soll schließlich zur Frage leiten, welche Bedeutung und Funktion das Zaubermärchen im Roman und im Barockzeitalter überhaupt hatte.

Die Handlung sei kurz umrissen: Ein junger Reisender namens Lucidas befindet sich in einer vornehmen deutschen Stadt, um die daselbst aufgeführten Komödien zu besuchen. Im Hotel, in dem er logiert, erscheint ihm eines Abends ein Gespenst. Es erzählt ihm sein Leben, aus welchem Grund es gezwungen sei zu spuken, und bittet ihn, vor seiner Abreise dafür zu sorgen, seine Leiche, die in einem geheimen Gemach des Hotels liege, an einem angemessenen Ort¹ bestatten zu lassen, damit es sein Unwesen nicht länger treiben müsse. Als Gegenleistung will der Geist „durch Dienstbezeugungen und Vorstellung artiger Begebenheiten“ (Lolivetta 1684, 75) Lucidas Aufenthalt in der fremden Stadt angenehm gestalten.

Was hier anklingt, ist das Spiel mit der ins Burleske gewendeten katholischen Gespenstertheorie: Während alle Gespenster gemäß protestantischer Theologie teuflischen Ursprungs sind, hielten es „[r]ömisch-katholische Gelehrte [...] für möglich, daß die Seelen Verstorbener, welche weder verdammt noch zur ewigen Seligkeit auserkoren sind, also *animae purgandae*, auf Geheiß Gottes den Lebenden erschienen“ (Mahlmann-Bauer 2004, 125). In literarischer Hinsicht hat Lolivettas Gespenst nichts von den Bühnengespenstern seines Zeitalters an sich, die als „übernatürliches Werkzeug der Einsicht“ wirken und der Reue und Besserung dienen (Wilpert 1994, 83), auch nichts Schauriges und Schauerhaftes der volkstümlichen, niederen Erzählprosa, wo sie „ihr abenteuerliches Wesen“ treiben, Schrecken einflößen oder auch nur belustigen (vgl. ebd.).

Aus der Sicht der Märchenforschung stellt Lolivettas Roman die radikalste Ablösung des mit der mittelalterlich-christlichen Totenfürsorge und der Armen-See-

¹ Wohl in geweihter Erde, obwohl nie davon im Roman die Rede ist (vgl. dazu Röhrich 1987, 314–317).

len-Hilfe besonders verbundenen Erzählschemas des *Undankbaren Toten*² dar, in dem eine doppelte Erlösung nach dem Dienst-Lohn-Mechanismus in den Blick rückt: die des Toten, der dank seiner Bestattung das Heil erlangt, und jene des Helden, der Braut und Reichtum erringt. Der Roman ist in der Tat jeden religiösen und säkularen Heils- bzw. Glücksversprechens entleert. Nicht nur der Wiedergänger möchte durch die angemessene Bestattung schlicht aufhören zu spuken, wofür Lucidas nun sein *divertissement* als Tourist in der fremden Stadt haben soll, sondern die beiden sind bei genauem Hinsehen nicht einmal aufeinander angewiesen, und eine doppelte Erlösung findet nicht statt. Denn im *ex abrupto* endenden Werk (eine Folge wird versprochen, falls erwünscht) wird der Abgeschiedene nicht erlöst, während der angebliche „Erlöser“ (Lucidas) das Gespenst aus Langeweile (!) in der letzten Episode allein lässt, um in sein Hotelzimmer zurückzukehren. Der lockere „Vertrag“ zwischen den beiden ist also pure literarische Fiktion, um die beiden Protagonisten zusammenzuführen. Ihnen sind vor allem im unsichtbaren Zustand keine räumlichen Grenzen gesetzt, so dass sie in private Räume eindringen und als scheinbar unbeteiligte Zuschauer interessanten Ereignissen beiwohnen können.

Die „artige[n] Begebenheiten“, die der Geist Lucidas gewährt, bestehen aus eingelagerten Episoden, Binnengeschichten, bei denen die zwei Helden zugegen sind und die sie zum Teil kommentieren. Das Hotel, ein „Nicht-Ort“, ist das Zentrum, vom dem sich die beiden jeweils entfernen und zu dem sie immer wieder zurückkehren. Die eigenartige „Stadtbesichtigung“ der beiden umfasst insgesamt vier Tage. In dieser Romanstruktur klingt die Rahmenerzählung des politischen Barockromans an, mit seinen Helden, oft zwei Reisenden, Beobachtern und Kommentatoren der erlebten Binnengeschichten, mit Trennung der Handlung von der Kommentier- und bisweilen *moralisatio*-Ebene.

Wie charakterisiert Lolivetta seine Helden? Von Lucidas erfährt der Leser weder Profession noch Stand. Naheliegender ist, dass er ein junger Adliger ist, intellektuell neugierig und ein Theaterliebhaber. Er sieht sich in der fremden Stadt keine Possen oder Hahnreispieler an, sondern ein Stück von Molière. Durch die Erwähnung der Komödie *Les fourberies de Scapin*, die 1671³ zum ersten Mal in Paris aufgeführt wurde, weht eine erste Brise europäischer, ja französischer Luft im Roman. Es scheint, dass die Wanderbühne des Karl Andreas Paul oder Paulsen, der unter

2 „Der Held trifft auf seiner Wanderschaft einen Toten, dem (wegen seiner Schulden) die Bestattung versagt wird. [...] Der Held kauft den Toten frei und lässt ihn begraben“ (ebd. 314).

3 Vgl. dazu Gaines 2002, 186–189; Albanese 1980.

anderem in Dresden spielte, das Stück in seinem Repertoire hatte⁴. Die Erwähnung der Komödie – von ihr bietet der Roman die erste Besprechung – hat programmatischen Charakter: zunächst für das Theatralische, das den Roman mit seinem System von gleichsam versetzten Bühnen prägt, auf denen sich die Binnengeschichten abspielen; zweitens für das Komödienhafte, Antiklassische, das Ernsthaftes ins Burleske oder Satirische zieht; drittens für die „Niedrigkeit“ der Gattung (im Gegensatz zum Trauerspiel) sowie des Helden und seiner Taten. Wer ist Scapin? Ursprünglich eine Maske (Scappino) der *commedia dell'arte*, ein amoralischer, schalkhafter Diener, der seinen Herrn zwar bestiehlt und betrügt, doch dessen Betrügereien oder, nach dessen Worten seine „recht ansehnliche *Fertigkeit* im Hervorbringen von *allerlei geistreichen Spitzfindigkeiten*“ (Molière 1988, 89) von seinem Gebieter gut gebraucht werden, damit dieser zu seinem Ziel gelangt.

Genau in dieser Funktion benutzt Lolivetta den Geist: Nicht so sehr als eine Art schalkhaften Diener des Lucidas, worauf ihre Beziehung auch anspielt, sondern vor allem als Maske des anonymen Autors, als *metteur en scène* (Bühneninszenator), dessen „Kniffe und Winkelzüge“ in ihrem ganzen Ausmaß darauf warten, enthüllt und gewürdigt zu werden. Ob sie – wie im Falle Scapins – als Gaunereien zu bezeichnen sind oder als Taten „eines derart gerissenen Schöpfers [...], welcher [...] als Meister seines Fachs gefeiert“ (ebd.) werden sollte, hat jeder Leser für sich zu beantworten.

Lucidas schätzt am Theaterstück „die *inventions* und lebhafte Vorstellung des *Autoris*, der die *fourberie d'Escapin*⁵ so artig vorgemahlt / über die massen“ (Lolivetta 1684, 16). Hingegen schmerzen ihn die „elenden“ sozialen Zustände, das „sündliche Ernst-Spiel“ (ebd. 17), die den Hintergrund der Komödie bilden. Lucidas wohlfeile Verurteilung der Kriminalität im Land, in dessen Sprache das Stück geschrieben wurde (Frankreich), dient eigentlich nur dazu, die Figur des Wiedergängers im Roman einzuführen, als Beweis dafür, dass Kriminalität auch in Deutschland vorkommt. So erfährt der Leser dessen Biographie: Als kleiner Gauner aus der französischen Provinz, der in Paris – vor allem im *faubourg* „Saint Germain“ – die Diebeskunst erlernt und praktiziert hatte, ging er dann nach Deutschland, wo er von gleichaltrigen Genossen ermordet und wo seine Leiche in einem Abort des Hotels begraben wurde. Die Biographie ist derart breit ausgemalt,

4 Vgl. Richter 1910, 277; ferner Paul 2002, 171–175 mit weiterführender Literatur. Die früheste deutsche Übersetzung des Stückes – *Des Scapins listige Betrügereyen* – erschien 1694 (vgl. Molière 1694 und dazu Keck 1996, 37). Verantwortlich für das neue Theaterrepertoire ab den 1670er Jahren mit u. a. Stücken von Molière und Calderón war Johannes Velten (1640–1692), der die Schauspieltruppe von Paulsen übernommen hatte, vgl. Watanabe-O’Kelly 2012, 439.

5 Der Fehler ‚d’Escapin‘ statt (recte) ‚de Scapin‘ scheint auf eine mündliche Rezeption des Theaterstückes zurückzugehen.

dass Lolivetta dafür aus mindestens vier Kapiteln der *Histoire générale des larrons* schöpfen musste. Das Werk, ein berühmtes Beispiel der *littérature de la gueuserie* mit seinen ca. 70 kriminellen Viten, das unter dem Pseudonym von F. D. C. Lyonnais (d. i. François de Calvi) 1623 zum ersten Mal in Frankreich erschien⁶, wurde bereits vier Jahre darauf in deutscher Übersetzung anonym publiziert (siehe Abb. 2) und in verschiedenen Neuauflagen immer wieder nachgedruckt.

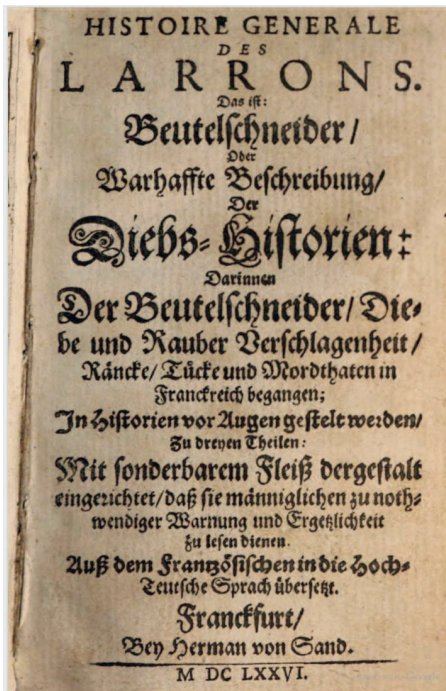


Abb. 2: [de Calvi, François:] *Histoire Generale Des Larrons*. Das ist: Beutelschneider / Oder Warhaffte Beschreibung / Der Diebs-Historien: Darinnen Der Beutelschneider/ Diebe und Rauber Verschlagenheit / Räncke / Tücke und Mordthaten in Franckreich begangen; In Historien vor Augen gestellt werden / Zu dreyen Theilen [...]; Auß dem Französischen in die Hoch-Teutsche Sprach übersetzt / Frankfurt 1676, Titelblatt.

⁶ 1625 erschienen der 2. und 3. Teil, ab 1631 beide Teile in einem Band. Die große Popularität des Werkes ist durch zumindest zehn Ausgaben bezeugt. Die späteren tragen den Titel *Inventaire de l'histoire générale des larrons*, vgl. dazu Geremek 1980, 189, 224–229, 392f.; Chartier 1982, 87f.; ders. 1984, 335–337. Die erste deutsche anonyme Übersetzung der ersten zwei Bände wurde 1627 in Frankfurt verlegt, und mindestens drei Neuauflagen (1641, 1657, 1676) erschienen bis zu den 1680er Jahren, vgl. dazu Martino 1994, 272. Vermutlich hat Lolivetta die Ausgabe von 1676 als Vorlage gedient (vgl. de Calvi 1676).

Der moralische Tadel der Kriminalität des Originals verschwindet im Deutschen fast völlig hinter dem offensichtlichen merklichen Behagen, diese literarisch zu gestalten. Mit der Biographie des Gespensts, die aus wenigstens vier Viten von Klein- bis Schwerverbrechern der *Histoire des Larrons*⁷ zusammengesetzt ist, wird der Leser mit einem Plagiat-Verfahren konfrontiert, das im Lauf des Romans die übliche Praxis des 17. Jahrhunderts weit übertrifft und zum kompositorischen Prinzip des Romans avanciert⁸.

Über die *Histoire des Larrons* hinaus sind Lolivettas literarische Übernahmen so zahlreich, dass im Folgenden nur die wichtigsten benannt werden sollen. Die zweite, der wir (am zweiten Tag) begegnen, ändert radikal Stillage und Romanregister. Das Gespenst hinterlässt Lucidas einen Brief, um ihn – angeblich – von seinen künftigen Reiseabsichten abzuhalten. Der ins Staunen versetzte Leser begreift allmählich, dass die im Roman ausdrücklich genannten Kausalverknüpfungen Vorwand sind, um dem Leser eine breit gefächerte literarische europäische *tours d'horizon* zu bieten.

Ein Reisebericht über Madrid in Briefform wird, aus dem Französischen übersetzt, vorgelegt. Diese moderne Gattung und zugleich ihre bissige Parodie werden anzitiert. Die anonyme, 1665 gedruckte, *Relation de Madrid* (mit „Cologne“ als fingiertem Druckort⁹, Abb. 3) ragt aus den üblichen Reiseberichten deutlich heraus:

7 Es handelt sich um die Biographien des Ravisio (3. Teil, Kap. 8), des Lycaon (1. Teil, Kap. 2) und Limosin (ebd. Kap. 13), nochmals des Ravisio (3. Teil, Kap. 8) und Arpalin (ebd. Kap. 40), die beinahe *verbatim* übernommen wurden. Zugleich hat Lolivetta gewisse Stellen (direkte Rede) unübersetzt übernommen; dem Autor haben also zwei Texte als Vorlage gedient. Ansonsten ist die Erzählung in der dritten Person des Originals in die pseudo-autobiographische Ich-Person umgegossen worden und ist somit an die typische Erzählweise des Pikaro-Romans rückgekoppelt, in der die *Histoire des larrons* ursprünglich auch wurzelte.

8 Bemerkenswerterweise unterdrückt Lolivetta bei der Werkadaptation die moralischen Beurteilungen von de Calvi, der für einen mitleidlosen Kampf gegen die Kriminalität eintritt und als Zweck den Wunsch äußert, die Verbrechen für den Leser ans Licht zu bringen. Die vier Verbrecherbiographien, aus denen sich die des Gespensts zusammensetzt, enden in der Regel auf dem Rad. Im Roman hingegen wird das Gespenst von anderen Kriminellen ermordet (also nicht durch die Justiz bestraft) und seine Leiche nicht bestattet. Dadurch ist es gezwungen zu spuken, hofft aber trotz seiner Missetaten darauf, schließlich erlöst zu werden und die ewige Ruhe zu erlangen. Und damit noch nicht genug: Die Anregung zu einem Helden namens Lucidas, der in einem Hotel weilt, hat Lolivetta aus derselben *Histoire des Larrons* (1. Teil, Kap. 1) übernommen, wo ein ansehnlicher junger Mann gleichen Namens in Paris anfang, „Tag und Nacht in Wirths- und Hurenhäusern zu liegen“, bis er in kurzer Zeit „auff den Boden seines Seckels“ kam, und begann zu stehlen. Nach seiner Verhaftung auch angeklagt, einen Mann erschlagen zu haben, „wurde er oben auff das Rad gelegt“ (de Calvi 1676, 186, 195f.) und endete so sein Leben.

9 Vermutlich: Amsterdam. Eine spätere, von Lolivetta unabhängige Übersetzung erschien 1701 samt einem anderen Reisebericht unter dem Titel: *Zwey Historische Relationen, Von denen bey-*

Der Brief ist eine Satire auf das Leben in der Landeshauptstadt Madrid. Der Autor beliebt, sich über Moral und Sittenverrohung zu verbreiten und kommt auf schlüpfrige Themen der Madrider Halbwelt zu sprechen. [...] Komische Effekte erzielt er durch obszöne Vergleiche, groteske Übertreibungen und ironische Wortspiele. Während der Anonymus an allem Positiven die dekadenten Seiten aufzuspüren versteht, lobt er sarkastisch die Schattenseiten: das Ungeziefer, den Schmutz, die Bordelle und ihre Belegschaft. Diese Schreibweise ist ein Charakteristikum der burlesken oder bernesken Literaturströmung, wie sie von Italien direkt oder über Spanien nach Frankreich eingedrungen und von manchen französischen Autoren aufgenommen worden ist. Als Prototyp eines burlesken Literaturstückes unter den französischen Reisebeschreibungen nimmt die anonyme *Relation de Madrid* einen besonderen Platz ein. (Thomae 1961, 41)

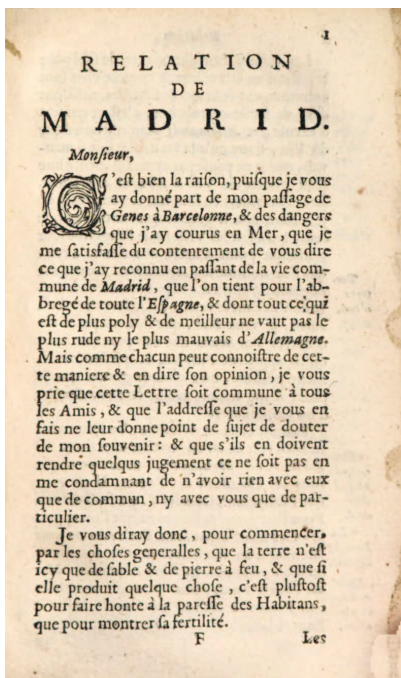


Abb. 3: Relation de Madrid. Enthalten am Schluss von: Brunel, Antoine de/Aerssen, François van: Voyage d'Espagne contenant entre plusieurs particularitez de ce Royaume [...] Avec une relation de l'estat et gouvernement de cette Monarches et une relation particuliere de Madrid. Cologne 1666, Titelblatt.

den Königlichen Haupt-Städten Paris und Madrid, Worinnen derer Einwohner Lebens-Art und Gebräuche aufs deutlichste vorgestellt werden: Aus dem Frantzösischen übersetzt [s.l.], [s.n.], vgl. dazu Zimmermann 1997, 59.

Nach der Lektüre der *Relation* muss sich Lucidas mit seinem Begleiter zu einem Gastmahl in die Stadt begeben. Das Gespenst verspricht ihm, einer der drolligsten Possen beizuwohnen, die sich in der Stadt abspielen. Damit ist die Gattung genannt, in die die neue literarische Übernahme umgesetzt ist: Straparolas Novelle aus dem zweiten Tag seiner *Piacevoli Notti* (Erstausgabe 1550; 1553; Abb. 4) über den Studenten Filenio Sisterna, der in Bologna von drei schönen Damen genarrt wird und sich während eines Festes an ihnen rächt. In Lolivettas Roman ist das lange Novellenmärchen gekonnt eingebaut. Da die drei Streiche der Frauen zu unterschiedlichen Zeiten und an verschiedenen Orten erfolgen, werden sie vom Gespenst berichtend erzählt. Hingegen spielt sich Filenios Rache, die in einem einzigen Akt unter Wahrung der Einheit von Zeit und Raum stattfindet, vor den Augen der Romanhelden ab¹⁰.

10 Obwohl die Novelle als Posse oder „Bühnengeschehen“ präsentiert wird, ändert sich Straparolas Erzählweise in der dritten Person mit breitem Gebrauch der direkten Rede kaum. Sie ist zuweilen durch die unbedeutenden Kommentare der unsichtbaren und (für die anderen Gestalten) unhörbaren Helden-Zuschauer unterbrochen. Eine kleine Diskussion darüber entwickelt sich dann, als der in das Hotel zurückgekehrte Lucidas auf die Hotelgäste trifft und ihnen das Ereignis erzählt. Für diese Kommentare bedient sich Lolivetta verschiedener Quellen, neben denjenigen in Straparola selbst, lateinischer, französischer und italienischer Zitate aus einem Emblem-Bestseller des Barock, Jacob Cats' *Sinne- en minnebeelde* (*Sinnes- und Liebesbilder*. Middelburg 1618), worauf im Roman immer wieder zurückgegriffen wird. Dieses sowie Cats' anderes Werk *Spiegel van den ouden en nieuwn tyt* (*Spiegel der alten und neuen Zeit*. Amsterdam 1632) bieten Lolivetta „einen ganzen Haufen *locos communes*“ [!] (Lolivetta 1684, 76), die sehr häufig die kommentierenden Dialoge des Heldenpaars spicken (zu Cats vgl. u. a. Henkel / Schöne 1996, 1131f.). Der Dialog nach Straparolas Novelle enthält schließlich die „fünfflerley Arten der Hörnerträger“, eine wörtliche Übertragung der „cinq sortes de cornards“ aus Bruscambilles Prologen (Erstausgabe der *prologues* 1610; hier vgl. Bruscambille 1618, 285), wobei Howe zufolge sich hinter Bruscambille (dem Namen einer Maske) der Schauspieler Jean Gracieux verbergen dürfte, dessen Bühnenname, eine komödiantische Praxis, Des Lauriers war (vgl. Howe 1986, 390–396). Die rund 120 überlieferten Prologe setzen sich mit „Themen der Farce auseinander, sie gehen aber häufig auf Sprach- und Gedankenspiele gelehrter Männer zurück“, sie enthalten „Lobreden auf Dinge, die normalerweise nicht als lobenswert gelten“, worin „die ‚verkehrte Welt‘ des Karnevals an[klingt]“, und zahlreiche Zitate aus antiken Autoren, die auch „parodiert und verfremdet werden“ (Dufek 2012, 468f.), ein Verfahren, das Lolivetta sehr anspricht. Obwohl das französische Werk in deutscher Übersetzung vorlag (vgl. Bruscambille 1670, 175–176), ist Lolivettas Übertragung davon unabhängig. Er muss auf das Original zurückgegriffen haben.



Abb. 4: Straparola, Giovan Francesco: Le piacevoli notti. Venezia 1551, Bd. 1, Titelblatt.

Der dritte Tag stellt in literarischer Hinsicht den Höhepunkt der Reise dar. Drei verschiedene Topographien sind mit entsprechenden literarischen Übernahmen korreliert: erstens mit einem Kirchenbesuch, bei dem der Pfarrer mit zwei Zaubermärchen die Gläubigen zum „eyffrigen Zuhören“ aufmuntert, zweitens mit einem Palastgarten, in dem sich zwei Gäste galant unterhalten, und drittens mit einem Spaziergang im Mondschein, bei dem vier Freunde über die Liebe philosophieren.

Lucidas Kirchgang eröffnet den Tag. Als er und der Geist (der Geist eines ermordeten Diebes!) die Kirche betreten, ist der Pfarrer schon auf der Kanzel im Begriff, eine „wahrhaffte[] Geschicht“ (Lolivetta 1684, 202) zu erzählen: das Märchen der beißenden Puppe – ein „Zaubermärchen mit sexuellen und skatologischen Zügen“¹¹ –, das Lolivetta aus den *Piacevoli Notti* des Straparola übernommen und übersetzt hat. Adamantina erlangt eine Zauberpuppe, die sich beim Verrichten seines Geschäfts in den Hintern des Prinzen verbeißt. Sie erlöst ihn von der Puppe und heiratet ihn.

¹¹ Vgl. dazu Camarena Laucirica 2004, 43.

Die Erzählung ist in den frühesten deutschen Straparola-Übertragungen zensuriert. Während in der Wiener Ausgabe von 1791¹² der ganze untere, niedrige, skatologische Bereich durch den oberen ersetzt wird,¹³ fehlt das Märchen in der Übertragung von 1817 ganz, da es den „Kriterien für Anstand und Sitte“ (Senn 1993, 47, Anm. 10) des Übersetzers nicht genüge. In seinem Vorwort merkt er an, dass „der Kenner [...] vielleicht eine [Erzählung] ungern vermissen wird, nämlich N[otte] 5. F[avola] 2., welche sich, allen Versuchen zum Trotz, hartnäckig gegen eine Übersetzung für jetzige Leser sträubte“ (Straparola 1817, IX)¹⁴. Lolivetta scheute sich hingegen nicht – im Gegenteil. Spürbar ist sein übersetzerisches Vergnügen, das sich in einer gekonnten, bildhaften und rhythmisch schnellen Prosa niederschlägt¹⁵.

Die Reaktion der Romanhelden ist unterschiedlich; Lucidas kann und will nicht länger zuhören, weil er kein Motiv erkennen kann, warum der Pfarrer solche

Schnacken vorbringe / so ist auch kein andere *morale* daraus zu nehmen / als daß er seine Zuhörer entweder will stehlen oder hexen lernen / oder aber ihnen sonst Anleitung zu anderen unverständigen Aberglauben zu geben [/] vor hat (Lolivetta 1684, 217).

Das Gespenst hofft hingegen, dass „der Pfarrer die Scharte mit einer schönen *application* außwetzen werde“ (ebd. 218). Stattdessen kommt eine andere „Fabul“ auf die Bahn, die wiederum aus Straparola stammt. Und weil sie gar „(etwas)

12 Die erste bekannte deutsche Übersetzung, eine Auswahl von 24 Märchen, stammt von Joseph Sonnleithner (1766–1835), Wiener Regierungsrat, Hoftheater-Sekretär, Literat und Musiker. Eine weitere Auswahl erschien auf Deutsch 1799 in der Übers. von F. A. G. Langbein (Konneburg/Leipzig 1799). Die Texte aus Straparola befinden sich im Kap. 8 „Rache um Rache“. Weitere Übertragungen erschienen 1817 in Berlin (Teilausg. mit 18 Märchen, übers. und ed. von Fr. W. V. Schmidt, der die zensiurierte italienische Ausg. von 1680 als Vorlage benutzt hatte).

13 „[A]us der Puppe wird eine Elster gemacht [...], die sich auf die Schultern des Königs setzt und mit dem Schnabel sich so festhackt, dass sie niemand als die jüngste Schwester wegnehmen kann“ (KHM 1987, 3, 287).

14 Hinweis von Senn 1993, 47, Anm. 10.

15 Hier eine Kostprobe: „Nun trugt sichs zu / daß der Fürst in selbiger Gegend auff der Jagt war / weil er aber eine gewisse Last nicht länger tragen konte / so stieg er vom Pferd und setzte sich eilends an einen von diesen Misthauffen; Wie er seine Sachen verrichtet / da hätte er gern etwas gehabt sich zu reinigen / weil er aber nichts bey sich hatte / so wurde er genöthiget etwas zu suchen / und in dem fand er die Puppe / welche er aus Mangel etwas bessers zu seinem Vorhaben gebrauchen wolte. Als er sich aber damit wischete / da bisse ihn die Puppe in die Hindernbacken / und blieb so fest hangen / daß er gedacht von Sinnen zu kommen. Er schrie umb Hülffe / und als seine Leute sein Weheklagen und abscheuliches Geschrey gehöret / lieffen sie gantz bestürzt ihm zu Hülffe zu kommen; Je näher sie aber herbey naheten / ie grösser war ihre Verwunderung / als sie den Fürsten sich auff der Erden winden und die Poppe an seinen Hinderbacken hangen sahen; Endlich weil er gantz kraftloß da lag / so bemüheten sie sich sämptlich diese Puppe von ihm loß zu reissen; aber vergebens / dann ie mehr man sie loß zu machen suchte / ie fester bisse sie in die Backen / daß er alle Stern am Firmament bey hellem Tage sehen konte“ (Lolivetta 1684, 213 f.).

nachdenklicher ist als die erste“, zumal sie als Predigtmärchen von einem Pfarrer erzählt wird, will der Erzähler nicht „unterlassen selbige beyzusetzen“ (ebd. 219). Es ist das Märchen vom *Fürchten lernen*, vom dem die ersten deutschen Straparola-Übersetzer ebenfalls ihre Finger gelassen haben¹⁶.

Dieser Märchenschwank oder dieses Schwankmärchen (vgl. Rölleke 1987, 586) erzählt, wie „Flaminio Veraldo sich auf die Suche nach dem Tod“¹⁷ macht, weil er gehört hat, dass es nichts „abscheulichers und fürchtigers“ (ebd. 219) gibt. In einem Felsental angekommen, findet er ein altes, schreckliches Weib. Er glaubt, es sei der Tod, wird von der Alten jedoch aufgeklärt, dass sie das Leben sei, denn sie könne alle Wunden heilen und alle Schmerzen beseitigen. Der Jüngling bekennt seinen Wunsch, den Tod zu sehen und zu erfahren, ob er tatsächlich so furchtbar sei, und die Frau verspricht, ihm den Tod zu zeigen. Sie haut dem Helden den Kopf ab, schmiert die Schnittstellen mit ihren Salben ein und setzt ihn auf den Rumpf, aber verkehrt. „[E]he [die Frau] [den Jungen] heilt, erschrickt er vor der Schrecklichkeit des Todes, die sich ihm in der bisher nie wahrgenommen Rückseite seines Körpers darstellt.“ (Rölleke 1987, 589)

Das *Fürchten lernen* ist in mehrfacher Hinsicht ein eigentümliches Märchen, das die Gattungsgesetze an ihre Grenzen führt. Märchenhelden sterben (fast) nie und sie kennen kaum Gefühle. Hinzu tritt in Straparolas Variante Flaminios naiver, paradoxer Wunsch, den Tod anzutreffen (als ob es ein Lebewesen wäre), um seine Abscheulichkeit zu erfahren, was im Grunde zu seinem unumkehrbaren Tod führen und was die dadurch gewonnene Todeserfahrung, die Furcht, im selben Akt wie alle Lebensfunktionen zunichte machen würde. Der komische Ausgang hebt durch das Motiv des verkehrt aufgesetzten Kopfes, das die schwankhafte Wende herbeiführt, ähnlich dem sinnlichen ‚Gruseln‘ in den KHM eher auf das Physische als auf das Psychische ab: die verzerrte Wahrnehmung seines Körpers, die „eine Erschütterung gewohnter Raum- und Zeitkategorien symbolisiert“ (ebd.).

Darin zeichnet sich das eindrucksvolle, doppelsinnige Bild des alten Weibes, das wie der Tod aussieht, doch erklärt, es sei das Leben,¹⁸ tatsächlich aber den Helden tötet, um ihm dann das Leben buchstäblich und symbolisch wiederum zu

¹⁶ Das Märchen findet auch keine Erwähnung bei den Grimms, vgl. ihren Kommentar zu 4. „Fürchten Lernen“, in KHM 1987, 3, 9.

¹⁷ Lolivetta erzählt: „ein junger Mensch / Nahmens Flaminio Veraldo, [...] war eines nicht so gar subtilen Verstands / sondern sehr vagabond und ein flüchtiger Irrwisch; Weil er nun zum öfteren gehöret hatte / es seye in dieser Welt nichts abscheulichers und fürchtigers als der Tod; massen er keinen Unterschied unter schön und garstig / unter reich und arm / hoch und niedrig mache / sondern alle Menschen / was *condition* sie nur immer seyen / ohn einigen respect dahin reisse und keinen pardoniere; So beschlosse er bey sich dasjenige zu sehen und anzutreffen / was die Menschen den Tod nennen.“ (Lolivetta 1684, 219 f.).

¹⁸ Walter Scherf bezeichnet das Märchen als „visionär allegorisch“, vgl. Scherf 1995, 321.

geben. Flaminio wird schließlich das Leben suchen und den Tod fliehen. Rätselhaft und doch unmissverständlich erscheint die Geometrie der lehrhaften, temporären Vergeltungsstrafe: Auf der (törichten) Suche nach dem Tod, also vorwärts in die Zukunft blickend – wie Dantes Wahrsager in der *Hölle* XX,1–3 –, muss Flaminio durch den verkehrt aufgesetzten Kopf rückwärts schauen, nicht mehr in die Zukunft, sondern ins Vergangene und in sich¹⁹.

Nach der Predigt gelangen Lucidas und das Gespenst zuletzt in einen privaten Garten, worin eine galante Dame und ein Cavalier spazieren und sich unterhalten. Eine Bemerkung über die Kleidungsart der Albine – so heißt die Frau – entwickelt sich zu einem längeren Dialog, in dem erörtert wird, ob man der Mode immer unterworfen sei, ob sie für alle ein Gesetz darstelle, was sie auszeichne und wie man sich zwischen den Zwängen der Neuheit, des Gekünstelten („Affektation“) und des Vernünftigen (*raisonné*) verhalten soll. Die Mode wird u. a. mit dem Gebrauch der Redensarten in Vergleich gesetzt:

Man hat allezeit gesagt / daß der übliche Gebrauch der Redens-Art einzige Regul sey; Man konte billig hinzu setzen / daß er auch der Kleidungsart einzige Richtschnur sey / deren man sich nicht wohl entschlagen kan; Denn wenn man reden muß / wie die andern Leute / so muß man sich auch nothwendig kleiden wie dieselbigte. (Lolivetta 1684, 277)

Andererseits präzisiert Albine, die der Mode nicht ganz folgt, dass sie sich wie „in den anderen Dingen bloß allein nach den raisonnablen Leuten“ (ebd.) richtet. Und wenn der Cavalier festhält, dass „[d]ie Neuerung der Mode einzig und allein das Ansehen [gibt] / und gewiß man sieht ja / daß nichts angenehmers unter uns ist /

19 Zum Motiv des verkehrt aufgesetzten Kopfes im Schwank AaTh 774A: *Peter Wants to Create a Man* vgl. Brednich 1996, 266. Literarische (Lolivetta und Abraham a St. Clara) und volkskundliche Quellen werden in Bolte 1906, 262, Anm. 2 zitiert: In Abraham a St. Clara (Etwas für Alle. Halle 1785, 41) schlägt Mars einem Menschen den Kopf ab, dem ihn Vulkan auf Jupiters Befehl wieder aufsetzt, aber verkehrt; auf Jupiters Frage, was solle nun „der arme Tropf anfangen“, erwidert Vulkan, dass der Mann nun „einen Seiler abgeben“ könne (Seiler gehen ohnehin immer rückwärts). „Laß Fabel Fabel seyn“, kommentiert Abraham a St. Clara (ebd.). Eine ähnliche Konstellation taucht in einem Märchen aus der Oberpfalz auf. Die Geschichte von Zauberern, die einem den Kopf abhauen und dann wieder aufsetzen können, kommt in Augustin Lerchheimers (Pseud. für Herman[n]us Witekind) *Ein Christlich Bedencken vnnd Erjñnerung von Zaubery* (1585) vor, die die Grundlage für das Kapitel 58 der späteren *Historia von Dr. Johann Fausten* (1587) bildet (vgl. *Historia von Dr. Johann Fausten* 1988, 265 f. und 145 f.): Faust haut einem Hausknecht den Kopf ab, aber „das wiederanmachen“ will nicht „von statten gehen“ (ebd. 146), weil ein Zauberer es verhindert. Dieser wird ausgeschaltet (eine magisch auf dem Tisch wachsende Lilie wird geköpft und der Zauberer fällt ohne Kopf) und der Kopf des Hausknechts wird diesem wieder aufgesetzt (vgl. auch Soons 1984, 14). Zu Dante vgl. Petersen 2011, 16 f.: „Nach dem Gesetz des contrappasso widerfährt jedem Sünder im Inferno das Seine dadurch, dass er die Zuwiderhandlung im übertragene Sinn und dadurch selbst zum Opfer geworden immerfort aufs Neue begehen muss.“

als was neu ist“ (ebd. 280), setzt ihm Albine die Maxime entgegen, dass „vor allen Dingen [...] man sich bey der Neuerung so in acht nehmen [muß] / daß man nicht allezeit der erste sey / solche anzunehmen / noch auch der Letzte eine Mode abzulegen / überall aber muß man eine gehäßige affectation vermeiden“ (ebd.). Gegen die törichte Modesucht zitiert sie aus einer lateinischen Epistel Senecas. Es wird nun die Frage erörtert, ob „eines Menschen sein naturel nach seiner Kleidung urtheilen / oder aber diese vor ein gewisses Merckmal seines Verstandes und Dummheit halten soll“ (ebd. 282), anhand von Beispielen berühmter Männer der Antike und wie Alte und Junge mit der Mode umgehen, wie sie anzuschauen sind. Die Ankunft weiterer Gäste unterbricht den Dialog, den im übrigen Lucidas und das Gespenst im Geheimen kommentiert haben. Insbesondere rühmt Lucidas, „daß diese Dame so belesen und in der Lateinischen Sprache erfahren sey“ (ebd. 281), während der Geist ein misogynen spanisches Sprichwort („de una mula que haze hin, y de una hya qve habla Latin, libera nos Domines“, ebd. 282) des Quevedo allerdings aus der Zwischenstufe des Französischen²⁰ zitiert, um aber im Übrigen der Dame recht zu geben:

wann man vor verständig wolle geachtet werden / man nicht mit dem ersten eine Mode gleich annehmen / noch mit denen letzten ablegen solle; umb zu erweisen / daß man nicht leichtsinnig und dann auch nicht halsstarrig sey. (Lolivetta 1684, 282)

Der Dialog über die Mode erweist sich als eine Übersetzung aus den *Entretiens Galans Ou Conversations*, anonym publiziert 1681 (nur drei Jahre vor der Drucklegung von Lolivettas Roman, Abb. 5) in zwei Bänden in Paris²¹. Das Werk gehört zur Dialog-Literatur der französischen *âge classique*: Es sind moralistische Reflexionen, die erzählerische Elemente entwickeln (vgl. Steland 1984, 127). Eine kleine, sozial distinguierte Gruppe, „[d]eux honnêtes gens“, Mitglieder einer neuen kulturellen Schicht²², verbringen einige Tage bei einer Freundin auf dem Land. Ein vierter, der seine Kindheit am Hof verbracht hatte und nun auf dem Land zurückgezogen lebt, gesellt sich beiläufig zu ihnen. Zu einem kleinen Teil be-

²⁰ Vermutlich zitiert Lolivetta das Sprichwort aus den *Mémoires de Messire Pierre de Bourdeille, Seigneur de Brantôme contenant les vies des dames galantes de son temps* (1666; vgl. die Ausgabe Amsterdam 1690, 49). In den *Mémoires* tauchen auch die Namen ‚Cereatis‘ und ‚Albine‘ des Modedialogs (vgl. ebd. 136) auf. Zu Brantôme als Bewunderer des Quevedo vgl. Chevalier 1992, 97.

²¹ Der vermutete Autor ist François Salvat de Montfort, vgl. dazu Cazanave 2007, 322 f. Es handelt sich um die Übersetzung des 5. „entretien“ über die Mode, vgl. Salvat de Monfort 1681, 5–26. Die Übertragung ist ziemlich treu, nur sind die Namen des Originals – Bérélie („die Wortführerin des Autors und Moralistin par excellence“, Steland 1984, 128) und Philémon – geändert, während Verweise auf Bilder im Louvre im Dialog getilgt sind.

²² Diese neue kulturelle Schicht taucht in den fünfziger Jahren des 17. Jahrhunderts in den Dialogen auf, die bis dahin den Geistlichen und Literaten vorbehalten waren (vgl. Cazanave 2007, 67).

handeln ihre Unterhaltungen Fragen der Lebenspraxis und der Liebespsychologie. Das Werk stellt „einen originellen literarischen Neuansatz“ dar,

weil ihre Grundhaltung nicht mehr von einer vorweg entschiedenen Vorstellung des Wahren und Anzustrebenden geprägt und von einer Intention geleitet ist, sondern forschend problematisierenden, moralischen Charakter hat. (Steland 1984, 128)

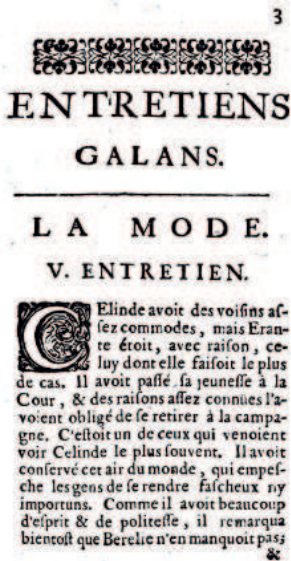


Abb. 5: [Salvat de Montfort, François:] *Entretiens Galans Ou Conversations*. Bd. 2. Sur La Mode. La Musique. Le Jeu. Les Louanges. Paris 1681, 3.

Mit der ziemlich treuen Übertragung aus den *Entretiens galants* führt Lolivetta in den Roman die Kultur des französischen galanten Dialogs ein; ein elegantes, hoch selektives Genre, das nur einer Elite sozial distinguierten Leute das Wort erteilt (Aristokraten und die Spitze der mondänen, vor allem Pariser Welt), die durch die Konversation einen spezifischen ideologischen Raum umreißen. Nicht gelehrte Themen interessieren sie, sondern die „culture commune des honnêtes gens“, Fragen der „morale mondaine“, bezogen auf „honnêté“ und „galanterie“. ²³ „Sa-

²³ Cazanave 2007, 263. Die Autorin unterstreicht dabei, wie „la théorisation de l'honnêteté assure une légitimité à la catégorie sociale nouvelle des honnêtes gens, apparue dans le sillage du courant de civilité des années 1630, qui, à différence de l'aristocratie ou de la robe, ne peut fonder son identité sur des critères objectifs de naissance ou d'argent, mais seulement sur la notion subjective de goût“ (ebd.).

voir parler“ ist mit „savoir vivre“, also mit einem *habitus*, identisch (vgl. ebd. 152).²⁴ Die Topographie des Landsitzes und des Gartens (im Dialog über die Mode) sowie die freie Zeit der Muße sind wichtige Koordinaten der Gattung. Interessant ist, dass Lolivetta gerade das Modethema aufgreift. Dadurch bzw. durch den Modediskurs versucht die sozial privilegierte Gruppe der *entretiens* ein eigenes Profil zu gewinnen: „[M]it der Mode zu gehen hat zu allen Zeiten bedeutet, sich der Allgemeinheit anzupassen und sich gleichzeitig von den anderen zu unterscheiden.“²⁵ Daher setzt sie gegen die kurzlebigen und „törichten“ Moden soziale Distinktion durch, indem sie sich „nach den raisonnablen Leuten“ richtet, d. h. sich weder zu „leichtsinnig“ noch zu „halsstarrig“ zeigt, wie Lolivetta es auf den Punkt bringt. In diesen elitären Kreisen indiziere Mode – über den sozialen Rang hinaus – „Verstand oder Dummheit“ einer Person.²⁶

Der dritte Tag gipfelt schließlich in einen abendlichen Spaziergang von vier Freunden im Mondschein, denen das Heldenpaar folgt. Die vier Männer, die Lolivetta unverfroren als „Hotelgäste“ darstellt, halten einen langen Dialog über die Liebe und die Frauen, der eigentlich aus der anglo-italienischen Literatur und Kultur der Renaissance stammt. Das Gespräch ist nämlich die Übersetzung aus den *Second frvts* (1591) des Anglo-Italieners John Florio (Abb. 6), einem zweisprachigen, englisch-italienischen Werk zum Erlernen des Italienischen, wohl an das aristokratische englische Lesepublikum adressiert.

24 Zum ‚entretien‘ vgl. ebd. 499: „L’entretien‘, enfin, rompt avec la sociabilité collective du ‚dialogue lettré‘ et de la ‚conversation‘ pour se resserrer sur une interlocution duelle, entre amis qui se reconnaissent semblables dans le partage d’une même éthique de l’honnêteté.“

25 Braunstein 1990, 537.

26 Zur Geschichte der Mode in Frankreich vgl. Tétard-Vittu 2003 mit weiterführender Literatur; zur kritischen Auseinandersetzung mit der Mode, die in Frankreich eine größere Rolle spielte als in Deutschland, vgl. Lehnert 2014.



Abb. 6: Aus: Florio, John: *Queen Anna's new world of words, or dictionarie of the Italian and English tongues, collected, and newly much augmented by Iohn Florio, reader of the Italian vnto the Soueraigne Maiestie of Anna, crowned Queene of England, Scotland, France and Ireland, &c. And one of the gentlemen of hir Royall Priuie Chamber. Whereunto are added certaine necessarie rules and short obseruations for the Italian tongue.* London 1611, [16].

Einen Markstein im Leben dieses hochsituierten Italienischlehrers, Lexikographen und Übersetzers stellte die Bekanntschaft mit dem als Flüchtling nach England gekommenen Giordano Bruno (1548–1600) dar²⁷. Wirkungen ihrer Freundschaft schlugen sich wechselseitig in ihren Werken nieder. Der letzte Dialog²⁸ – gerade der, den Lolivetta übernimmt – aus den *Second frvts* (Abb. 7), der wohl „smartest and most amusing“ (Yates 1934, 119) für seine Leser, sammelt eine Unmasse von Sprichwörtern und gelehrten Zitaten und Anspielungen zum Liebes- und Frauenthema. Ganz anders als im *Entretien* über die Mode reden Florios Diskutanten aneinander vorbei, setzen ihre vorgefassten Thesen agonal Schlag auf Schlag – Filogynie gegen Misogynie – entgegen, indem ihre Positionen sich nicht zu einem Konsens oder gar zu einer Synthese entwickeln. Zugleich besitzt keiner der Gesprächsteilnehmer die autoritative Instanz, über strittige Fragen zu entscheiden.

²⁷ Zu Florio und Bruno vgl. Yates 1934, 87–124; zu Bruno in England Levergeois 2013, 135–298.

²⁸ Vgl. Florio 1591, 164 „Capitolo duodecimo, il quale con vna corte o guardia di notte, conchiude questa giornata, doue prouerbialmente, e facetamente si ragiona d'amore e delle donne, tra Pandolpho, Siluestro, Nicodemo, e Dormiglione.“

Es liegt am Leser zu entscheiden, welchen Standpunkt er befürworten will. Die Kraft der Argumente und noch mehr die rhetorische Beweisführung der Diskutanten sollen den Ausschlag geben.



Abb. 7: Florio, John: Florios Second Fvtes, To be gathered of twelue Trees, of diuers but de- lightsome tastes to the tongues of Italians, and Englishmen. To which is annexed his Gardine of Recreation yeelding six thousand Italian Prouerbs. London 1591, Titelblatt.

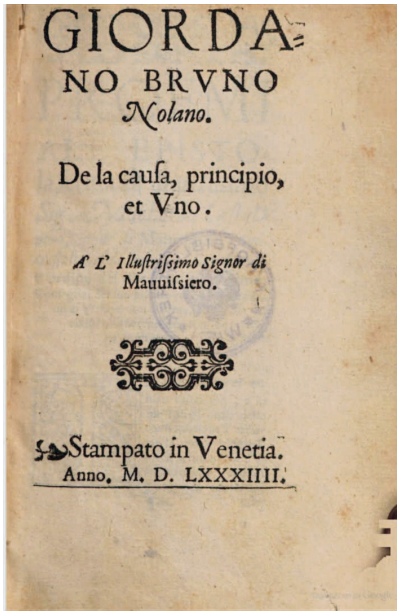


Abb. 8: Bruno, Giordano: De la causa, principio, et Vno. Venezia [i. e. London] 1584, Titelblatt.

So betrifft eine der faszinierendsten Stellen des Dialogs die Verteidigung der Frauen, ausgehend von dem grammatischen Geschlechtsprinzip, nachdem alles Lobenswerte weiblich, alles Tadelnswerte hingegen männlich sei, eine Stelle, die auf Brunos in London publizierten philosophischen Dialog *De la causa, principio et uno* („Von der Ursache, dem Prinzip und dem Einen“, 1584; Abb. 8) zurückgeht, wo der Nolaner die Verteidigung der Frauen im Namen seines philosophischen Denkens führt.²⁹ Im Vergleich zu ihm betont der gelehrte Sprachlehrer die Bedeutung von Literatur, Künsten und Wissenschaft, knüpft an Boccaccios Frauen-Verteidigung (und seine Parallele zwischen Musen und Frauen in der Einleitung zum 4. Tag des *Dekameron*) an und erweitert dabei zum didaktischen Zweck den ursprünglichen Wörterkatalog ungemein bis zu den Namen der Körperteile. Loli-vetta, dem Florios Ziel fremd ist und der zugleich nicht wenige Schwierigkeiten hatte, die wörtlichen Äquivalente im Deutschen zu finden, kürzt die Liste des Italieners. Dennoch wandern Brunos Gedanken und Argumente über Florio in Lolivettas Roman, der einmal mehr sein übersetzerisches Können beweist, wie folgende Zitate, zuerst aus Bruno, dann Florio und schließlich Lolivetta zeigen:

²⁹ Vgl. Levergeois 2013, 180–202.

[Philoteo:] [...] Ich beschwöre euch alle insgeheim und dich besonders [...], jene hartnäckige Wut und jenen verbrecherischen Haß gegen das so edle weibliche Geschlecht aufzugeben und nicht das Schönste zu begreifen, was die Welt aufzuweisen hat und der Himmel mit seinen zahllosen Augen bemerkt. O kommt zur Besinnung und nehmt eure Vernunft wieder an, mittels deren ihr sehen könnt, daß dieser euer Groll nicht weiter ist als ausgesprochener Wahnsinn und blinde Wut. [...] Faßt einmal die Wahrheit ins Auge, erhebt den Blick zu dem Baume der Erkenntnis des Guten und Bösen, betrachtet den grundsätzlichen Gegensatz zwischen beiden und seht zu, welcher Art die Männer und welcher Art die Frauen sind. Hier bemerkt ihr als Grundlage vor allem den Körper, der euer männlicher Freund, dort die Seele, die eure weibliche Feindin ist, hier den männlichen Wirrwar, dort die weibliche Ordnung, hier den Schlaf, dort die Wachsamkeit, hier den Stumpfsinn, dort die Erinnerung, hier den Haß, dort die Freundschaft, hier den Schreck, dort die Sicherheit, hier den rauhen Charakter, dort die Milde, hier den Skandal, dort die Friedfertigkeit, hier den Zorn, dort die Ruhe, hier den Irrtum, dort die Wahrheit, hier den Mangel, dort die Vollkommenheit, hier den Sitz des Teufels, dort die Seligkeit [...] – kurz alle Fehler, Mängel, Verbrechen sind männlich, alle Tugenden, Vorzüge, gute Eigenschaften weiblich. Daher werden die Klugheit, die Gerechtigkeit, die Tapferkeit, die Mäßigkeit, die Schönheit, die Majestät, die Würde, die Göttlichkeit so benannt, so vorgestellt, so beschrieben, so gemalt, und so sind sie auch. (Bruno 1987, 39 f.)

S[ilvestro:] Se mi brauate con la Loica, io vi colpirò con la Gramatica, ditemi per vostra fede il vizio non è egli maschio, & la virtù non è lei femina? I letterati non s'inuaghiscono eglino delle Muse? & i nobili non seguono essi le Gratie? non perché Muse, ne perché Gratie, ma perché Femine. [...]

Non vedete voi di gratia che tutte le migliore creature, e perfette cose da Dio create per la salute, procreatione, e conservazione di tutte le sue creature umane sono del feminino genere, e sono dette femine? Perche così è parso a tutti i philosophi, amatori della dottrina, & inuestigatori delle scientie di nominarle; i quali con grande curiosità, industria, diligentia, e sapientia nomando e battezzando le cose, o dalla similitudine che haueuano, o dagli effetti che faceuano, trovarono che le migliori erano donne.

Prima l'anima nostra con la sua immortalità (facendo bene) goderà l'eternità, la presentia, e la divinità di Dio è donna. La ragione che ci distingue e fa dissimili da gli animali bruti, è donna. La religione, la quale ci insegna la debita riuerenza a Dio, e ci conduce alla salute eterna, è donna; come altresì sono tutte le sue ancille (scale alla beatitudine sempiterna) cioè fede, speranza, e carità, con la diuotione, penitenzia, contritione, continenzia, limosina, humiltà, perseuerantia, costanza, purità, honestà, modestia, vergogna, pouertà, astinentia, castità, sobrietà, giustizia, oratione, pietà, osseruatione, obedientia, gratia, gratitudine, verità, fedeltà, liberalità, bontà, misericordia, equità, & amicitia con infinite altre, & ancora le chiese (magioni, & luoghi dove Dio si honora) sono tutte del femminile genere. La Bibbia dettata dallo spirito santo, e da profeti, patriarchi, evangelisti, & apostoli scritta, è femina. [...] In fine, come di sopra v'ho accennato tutte le virtù e buone cose del mondo, sono donne, doue tutti i vitij e mali sono maschi, e del maschile genere, come il peccato, l'inferno, il diauolo, il male, il dolore, lo sdegno, il timore, lo scandalo, lo sospetto, lo spregio, il giuoco, il difetto, l'odio, l'inganno, il torto, & l'homicidio, [...], però io conchiudo che quanto val più & più è nobile la anima che il corpo, tanto quale più & più nobile la donna, che l'huomo; e se forse voleste allegare che la fame, la guerra, la vendetta, la morte, la ingiuria, l'ira, l'infermità, la rouina, et alcune altre sono pure ancora donne, a questo io rispondo che credo che Iddio a bel studio le

habbia mandate al mondo per punitione di queglii hostinati huomini che non vogliono come conuiene honorare, riuereire, & amare le donne (Florio 1591, 176, 198, 200, 202, 204).

S[ilvestro:] Wann ihr mir mit der Logic zu Halse wolt / so will ich euch die Grammatik an Kopff werffen. Sagt mir bey eurem guten Gewissen / ist nicht der Laster-Weg männlichen und die Tugend weiblichen Geschlechts? Erfreuen sich nicht die Gefährten an denen Musen? Und suchen nicht die Hoffleute die Gratien? Nicht weil sie Musen oder Gratien / sondern weil sie weiblichen Geschlechts. [...]

Mein! betrachtet ihr nicht / daß die besten Creaturen und vollkommenste aller Menschen Heyl / Fortpflanzung und Erhaltung von Gott geschaffene Sachen / weiblichen Geschlechts seyen / und mit weiblichen Nahmen benennet werden? Dann also haben es die *Philosophi* die Liebhaber der Gelehrsamkeit / und Nachforscher der Wissenschaften vor gut und billich erachtet / indem sie durch ihre grosse *curiosität* / Fleiß / Nachgrubeln und Weißheit / die Sachen entweder nach ihrer habenden Gleichniß / oder nach denen von ihnen verspürten Wirkungen zu nennen willens befunden haben / daß die besten weiblichen Geschlechts seyen. Unsere Seele / die mit ihrer Unsterblichkeit (wann sie gutes gethan) sich in Ewigkeit der Gegenwart und Herrlichkeit GOTTes erfreuen soll: Wie ingeleichen die Vernunft / durch welche wir von denen unvernünftigen Thieren unterschieden werden / seynd weiblichen Geschlechts. Die Gottesfurcht / die Religion / die Tugenden / die Heilige Schrift / und unzehlich viel andere der besten Sachen / seynd weiblichen Geschlechts / zumahl wenn wir die Sachen in denen Sprachen nennen / in welchen die gelährten Leute vor vielen *seculis* geschrieben haben; Dann wir werden alßdenn befinden / daß nicht allein von den vier Elementen zwey weiblichen Geschlechtes / sondern auch die Sonne und die Natur selbst / weiblich seyen: Hergegen so ist der Tod / der Teufel / der Zorn / der Krieg / der Hunger / der Haß / der Schimpff / sampt vielen anderen / männlichen Geschlechts; Das also scheint / gleichwie jene Sachen diesen weit vorzuziehen und hoch zu achten / also seyen die Weibspersonen in weit grösserem Preiß und hochachten / als die Mannspersonen / nicht anders / als wie die Seele gegen dem Leib. Und wann ihr etwan einwenden wollet / die Hölle / die Furcht / die Verachtung / die Krankheit / die Kälte / die Feindschafft / und etliche andere Dinge seyen gleichwohl weiblichen Geschlechts; So diene ich euch hierauff mit dem / daß ich gewißlich glaube / GOtt habe etliche von diesen ietztbenannten *express* darzu auff die Welt kommen lassen / umb diejenige damit zu straffen / die das weibliche Geschlecht nicht der Gebühr nach ehren / hoch achten und lieben wollen. (Lolivetta 1684, 307 f., 340–343)

Nach Frances Yates setzte das Verständnis von Florios wohl provokantem Buch einige Kenntnisse von Bruno³⁰ voraus, Kenntnisse, über die Lolivetta vielleicht nicht verfügte, dennoch Florios sprengende Themen- und Argumentationskraft deutlich erkannte. Die verschwiegene Übernahme – nie macht der Autor seine Quellen kenntlich – stellt seine europäische Belesenheit, seine ausgesuchte Vorliebe für das Entlegenste, das Provokatorische und Irreguläre zur Schau, eine Mischung des niedrigen mit dem hohen Stilregister, ein polyglottes, scharfsinniges Spiel. Zum ersten Mal im Roman enthalten sich Lucidas und der Geist jeglichen Kommentars und gehen schlafen.

30 Und von Philip Sidneys *Astrophel and Stella*, vgl. Yates 1934, 129.

II. Die Architektur der Stadt und des Textes

In der Rahmenerzählung in Lolivettas Werk klingt die Rahmenerzählung italienischer Prägung an. Fokussiert diese aber einen literarischen Mittelpunkt als Rahmen eines geselligen Beisammenseins einer geistigen und auch sozialen Elite Gleichgesinnter, die unter hierarchisch wie demokratisch, zeitlich und räumlich sowie thematisch wohl geregelten Koordinaten das Gespräch pflegt (vgl. dazu Emmelius 2010), öffnet sich der barocke Roman hin zu einer modernen Stadt, erkundet etappenweise ihre verschiedenen Kommunikationsorte, um darin ihre wechselnden, bizarren wie ernsthaften Formen, Themen und Akteure auszusuchen. Die deutsche „vornehme“ Stadt macht sich die literarischen fremden Texte zu Eigen. Das „Fremdeste“ – hier im Sinne von ganz neuartigen Gattungen sowie von den entlegensten Texten – wird im Roman zum Nächsten. „Es ist frei verfügbar, wird aus den unterschiedlichsten Texten entnommen und zu einem neuen Text komponiert.“³¹ Die Kunst des Auffindens, die rhetorische *inventio*, nicht die Erfindung, erreicht ihren Gipfelpunkt. Lolivetta scheint die um 1687 in Frankreich beginnenden *querelle des anciens et des modernes*³² vorwegzunehmen, um dezidiert den modernen Autoren, die er durch eine scharfsinnige Montage zu bizarren, überraschenden Verbindungen führt, um Verwunderung zu erregen, den Vorzug zu geben³³. Wenn auch die *prodesse*-Absichten des Autors (die sittliche Nützlichkeit) zwar nicht zu übersehen sind, vor allem in den kommentierenden Partien, in denen Lucidas und das Gespenst sprechen, deren Bemerkungen dem literarischen Niveau der Übernahmen allerdings nicht standhalten, kommt es Lolivetta vordergründig auf überraschende, befremdende, spielerische Unterhaltung an, die bei der Rezeption den Affekt des Staunens steigert, wobei das Staunen „über sich selbst hinaus [weist]: Das staunende Subjekt trachtet das Objekt seines Staunens zu erforschen und dessen von ihm unabhängige Wesenheit zu erkennen“ (Stahl 1975, 4), wodurch es auf das Erkenntnisvermögen bezogen ist.

Je tiefer man Lolivettas Roman auslotet, desto mehr kommen literarische Quellen zum Vorschein. Die bisher identifizierten machen mehr als die Hälfte des

31 Röcke 2004, 493, allerdings auf den *Finkenritter*-Roman (Straßburg um 1560) bezogen.

32 Bekanntlich vertrat Charles Perrault die Überlegenheit moderner Autoren sowie moderner Märchen – wie die von „Peau d’Ane“ oder von „ma Mère l’oye“ über die antiken in seinen *Parallele des Anciens et des Moderns en ce qui regarde l’éloquence* (Perrault 1690, 126) und publizierte dann 1697 seine acht Märchen als Zeugnisse dieser Überlegenheit (vgl. Rötzer 1977, 1267).

33 Andererseits muss nach dem Dichter Giambattista Marino „die Poesie, die Ohren der Leser mit allem Reiz der Neuigkeit“ kitzeln“ (Meid 2009, 293).

Romanumfangs aus.³⁴ Seine 355 Seiten bestehen aus über 200 Seiten Übernahmen bzw. Übersetzungen aus fremden Werken.

Darunter sind Straparolas *Nächte* die am häufigsten verwendete Quelle. Präzise trennt der Autor ihre Untergattungen (Novellen, Zaubermärchen, Parabeln): Das novellenartige Märchen von „Filenio Sisterna“, das ohne Wunder auskommt, kann als „Komödie“ umgesetzt werden, die sich im Rahmen eines abendlichen Banketts abspielt und deren Teilnehmer sich aus der Mittel- und Oberschicht rekrutieren. Im Gegensatz dazu wird das Zaubermärchen der Predigt vorbehalten. Sein „Sitz im Leben“ ist in der Stadt des Barockzeitalters die Kirche³⁵, sein Adressat das Kirchenvolk. Dabei knüpft Lolivetta an die Diskussion unter (protestantischen sowie katholischen) Theologen und Praktikern über den Gebrauch des Predigtmärchleins an³⁶ und baut im Roman die einzige öffentliche, für ein breites Publikum zugeschnittene Rede ein, worin das in den deutschen Barockpoetiken verpönte, stets an die poetische Glaubwürdigkeit gebundene Wun-

34 De Calvis *Histoire des larrons* machen rund 35 Seiten des Romans aus, die *Relation de Madrid* 45, Straparolas Texte 74, die *Entretiens galans* 10 und Florios Dialog 53, was ca. 217 Seiten zusammen ergeben, d. h. über 60 Prozent des Romanumfangs (355).

35 Andererseits scheint die mögliche Alternative, die Zaubermärchen als (sonst nicht gut gesehene) Ammenmärchen im Roman zu präsentieren (worauf Georg Philipp Harsdörffer anspielt, indem er schreibt: „Die Fabeln und gemeinen Märlein lassen wir den alten Mütterlein.“ Harsdörffer 1650, Vorrede B2 r), aufgrund des „explosiven“ Charakters der von Lolivetta ausgewählten Texte nicht wirklich praktikabel. Zudem hätte er dadurch das sozial ziemlich homogene Milieu des Romans, bestehend hauptsächlich – der Gaunerbiografie des Gespensts zum Trotz – aus der oberen und mittleren Schicht (Adligen, Patriziern, Ärzten, Damen und Kavalieren, Ratsherren usw.) durch ein erzählendes altes, ländliches Mütterlein ins Schwanken gebracht. Zudem waren Volksmärchen etwa in der Poetik des Georg Neumark (1667) als des „gemeinen Pöfels ungereimte Fratzen“ gebrandmarkt, wobei dieser „Hochmut gegenüber der ‚Pöbel‘-Dichtung [...] als durchgehender Zug in der Barockpoetik nachweisbar [ist]“ (Markwardt 1937, 158). Die Ablehnung der Märchen entsprach der normativen Ablehnung des Wunderbaren, während der Roman immer noch auf das Wahrscheinlichkeitspostulat – zum Beispiel in der Poetik von Sigmund von Birken in seiner *Teutschen Rede- bind- und Dicht-Kunst* (1679) – verpflichtet war (vgl. dazu Stockhorst 2008, 286). Noch Johann Christoph Gottsched hielt in seinem *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (1751) „Eingriffe des Wunderbaren in den Handlungsgang für unpassend“ (ebd. 294). Andererseits „fehlen literarische Beispiele“ von Märchen im deutschen Barock „fast ganz. Grimmelshausen hat in seine ‚Simplizianische Schriften‘ viele Wunder- und Zaubерutensilien eingeführt, aber ein richtiges Märchen ist nur der *Bärenhäuter* (1670)“ (Rötzer 1977, 1267).

36 Der vielleicht protestantische Lucidas prangert die „Fabeln“ als „Schnack“ an, „Alfanzereyen“ an, aus denen „kein ander *moral* zu nehmen / als daß er [der Pfarrer] seine Zuhörer entweder will stehlen oder hexen lernen / oder aber ihnen sonst Anleitung zu andern unverständigen Aberglauben zu geben vor hat“, während das möglicherweise katholische (vgl. Lolivetta 1684, 217 f.) Gespenst sie verteidigt: „Sie dienen [...] die Leuthe im sittlichen Leben zu verbessern / und sie zum eiferigen Zuhören auffzumuntern“ (ebd. 237).

derbare herrscht³⁷ und die sich kontrastiv vom galanten *Entretien* im Garten und dem Spaziergang im Mondschein abhebt. Zur Maximierung der bissig satirischen Wirkung dient die Wahl der zwei „bedenklichen“ Märchen mit ihren mehr oder minder verschleierten Anspielungen auf Sexualität, Skatologie, ketzerische Zauberei und Tod. Lolivettas Gestus ist jedoch doppelsinnig: Die kirchliche Satire überdeckt kaum den Reiz, den Straparolas Texte ausübten. Ein einziges Märchen (das „Puppenmärchen“) hätte zur Parodie völlig genügt, die Steigerung durch das zweite belegt vor allem die Lust am Text.

III. Ein Plagiat?

Nachdem mindestens fünf wichtige Vorlagen identifiziert werden konnten, die im Werk eingebaut sind, liegt die Vermutung nahe, dass alle übrigen Einlagen auch keine originelle Schöpfung des Autors sind. Die meisten dieser Quellen waren anonym erschienen: Die erste umfangreiche Übernahme erfolgte aus der französischen, auf Deutsch aber bereits zugänglichen, Ausgabe der *Histoire des Larrons*. Anonym war das Original, anonym die Übersetzung; ebenso die *Relation de Madrid*, die *Entretiens galans* und der Prolog über das Hörnertragen. Nicht aber die *Piacevoli notti* des Straparola, der seinerseits für seine Übernahmen aus Girolamo Morlini bekannt ist und ansonsten mehrfache, literarische wie populäre, Traditionen in seinen *Nächten* einarbeitet, und auch nicht die *Second frvts* des Florio, dessen Dialog Bruno viel verdankt. Ihre Namen werden allerdings verschwiegen, nicht so sehr aber, wie ich meine, um auf eine billige und schnelle Weise ein Werk anzufertigen, sondern im Gegenteil, um durch die Eigenart der präsentierten Texte die Neugier (und den Scharfsinn) des Lesers so zu kitzeln, dass sich dieser nicht nur auf die Suche nach dem wahren Autor macht, sondern um seine Aufmerksamkeit auf den „spezifischen Materialwert“ (Kanzog 2003, 89) der Fremdtexte zu lenken. Dieses Spiel, in das der Leser als impliziter Partner einbezogen ist, ist im Roman rezeptionsästhetisch eingeschrieben (vgl. ebd.). Und schließlich:

³⁷ Eine Neubewertung des Wunderbaren und eine Verschiebung des Autorkonzepts „vom ‚witzigen‘ Naturnachahmer zum kreativen Schöpfer des W[underbaren]“ (Hoffmann/Sittig 2009, 1449) erfolgt im 18. Jahrhundert, ausgehend von den Schweizer Dichtungstheoretikern Johann Jacob Bodmer und Johann Jacob Breitinger. Die Diskussion begleitet u. a. die zunehmende Verbreitung von Übersetzungen von vor allem orientalischen Märchen (ab 1720) aus dem Französischen (vgl. Blod 2003, 42f.). In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts tritt dann bei Christoph Martin Wieland „an die Stelle des einer objektiven Wirklichkeit verpflichteten Wunderbaren, das die Schweizer gutheißen, ein anderes: das einer subjektiven Vorstellung“ (Stahl 1975, 231), und das Wunderbare wird in die Literatur ästhetisch integriert.

Welcher Anonymus kann des Plagiatsvorwurfs – u. a. aus anonymen Werken – bezichtigt werden, da er doch seine Übernahmen namentlich nicht kennzeichnet?

In seinem Collagenwerk, das von einer breiten Kenntnis der europäischen Literatur zeugt, ist der Reiz am gelehrt Entlegenen und literarisch Absonderlichen ausschlaggebend, seien es neue Gattungen oder neuartige und provozierende Inhalte. Die galante Konversation im Garten und der abendliche Dialog beim Spaziergang, das Sprichwort und die Predigt, die novellenartige Posse und die Gaunerbiographie bilden die Schauplätze und Mosaiksteine einer literarischen, imaginären Stadt, nach verschiedenen Momenten des Tageslaufs geschichtet. Diese Stadt, die in sich bald Bologna, bald Paris oder London literarisch aufnimmt, existiert auf keiner deutschen geographischen Karte; es gibt sie nur in der Phantasie eines europäisch gesinnten Literaten. In dieser bunten Stadt zirkuliert europäisches Wissen, trifft Hohes auf Niedriges und eine Vielfalt von Themen steht zur Diskussion. Im ausgehenden 17. Jahrhundert muten die Idee des Hotels als eines Nicht-Ortes und die des Flaneurs modern an. Lolivetta hält gewiss weitere Überraschungen bereit.

Bibliographie

Quellen

- Abraham von St. Clara: Etwas für Alle; das ist eine kurze Beschreibung allerley Stands-Amts- und Gewerkspersonen, mit beygedruckter sittlichen Lehre und biblischen Concepten, durch welche der Fromme mit gebührendem Lob hervorgehoben, der Tadelhafte aber mit einer mäßigen Ermahnung nicht verschonet wird. [...] Aufs neue herausgegeben und mit Anmerkungen vermehrt. Halle 1785.
- Brantôme, Pierre, seigneur de Bourdeille: Mémoires de Messire Pierre du Bourdeille, Seigneur de Brantôme, Contenant Les Vies des Dames Illustres de France de son temps. Leyde 1665.
- Bruno, Giordano: De la causa, principio, et Vno. Venezia [i. e. London] 1584. (Deutsche Übersetzung: Von der Ursache, dem Prinzip und dem Einen. Akten des Prozesses der Inquisition gegen Giordano Bruno. Übers. Ernst Günther Schmidt. Hg. Jürgen Teller. Berlin 1987).
- [Bruscambille:] Les fantaisies de Bruscambille contenant plusieurs discours, paradoxes, harangues et prologes facétieux. Revues et augmentées de nouveau par l'auteur. Lyon 1618.
- [Bruscambille:] Deß Bruscambille Fantaseyen. In sich haltend verschiedene Discoursen / Reden / Orationen und kurtzweilige Gespräch. Gedruckt in Anschluss an: Schönberg, Johann Friedrich von: Hummel- oder Grillenvertreiber. Von dero Witzenburgischen und Calecutischen Wunderbarlichen / beydes Närrischen und Visierlichen / wie dan auch zugleich witzigen und nachdenklichen Rathschlägen. Das dritte Buch: [...]. Frankfurt a. M. 1670.
- [de Calvi, François:] Histoire Generale Des Larrons. Das ist: Beutelschneider / Oder Warhafft Beschreibung / Der Diebs-Historien: Darinnen Der Beutelschneider/ Diebe und Rauber

- Verschlagenheit / Räncke / Tücke und Mordthaten in Franckreich begangen; In Historien vor Augen gestellt werden / Zu dreyen Theilen [...]; Auß dem Französischen in die Hoch-Teutsche Sprach übersetzt / Frankfurt 1676.
- Florio, John: Florios Second Frvtes, To be gathered of twelue Trees, of diuers but delightsome tastes to the tongues of Italians, and Englishmen. To which is annexed his Gardine of Recreation yeelding six thousand Italian Prouerbs. London 1591.
- Harsdörffer, Georg Philipp: Nathan und Johtam: Das ist Geistliche und Weltliche Lehrgedichte / Zu sinnreicher Ausbildung der waaren Gottseligkeit / wie auch aller löblichen Sitten und Tugenden vorgestellet [...]. Nürnberg 1650.
- Historia von D. Johann Fausten. Text des Druckes von 1587. Kritische Ausgabe. Mit den Zusatztexten der Wolfenbütteler Handschrift und der zeitgenössischen Drucke. Hg. Stefan Füssel und Hans Joachim Kreutzer. Stuttgart 1988.
- KHM = Grimm, Jacob und Wilhelm: Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm. Bd. 1–3, Ausgabe letzter Hand [1857] mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichten Märchen und Herkunftsnachweisen hg. Heinz Rölleke. Stuttgart 1987.
- Lolivetta, Caspar: Das Teutsche Gespenst. Leipzig 1684.
- [Molière:] Derer Comödien Des Herrn Von Moliere / Königlichen Frantzösischen Comödiantens / ohne Hoffnung seines gleichen / So hohen als niedern Standspersonen zu erbaulicher Gemüths-Belustigung [...] in das Teutsche übersetzt Durch J. E. P. Mit schönen Kupffern gezieret und das erstemahl also gedruckt. Th. 3. Nürnberg 1694.
- Molière: Die Gaunereien des Scapino. In: ders.: Der eingebildete Kranke. Die Gaunereien des Scapino. Deutsch von Hans Weigel. Zürich 1988, 83–141.
- Perrault, Charles: Parallele des Anciens et des Moderns en ce qui regarde l'eloquence. Bd. 2. Paris 1690.
- Relation De Madrid, Ou Remarques Sur Les Moeurs De Ses Habitans. Cologne 1665.
- [Salvat de Montfort, François:] Entretiens Galans Ou Conversations. Bd. 2. Sur La Mode. La Musique. Le Jeu. Les Louanges. Paris 1681.
- [Straparola Giovan Francesco:] Die Nächte des Strapparola. [Übers. von Joseph Sonnleithner]. Teil 2. Wien 1791.
- [Straparola Giovan Francesco:] Die Märchen des Strapparola. Aus dem Italienischen mit Anmerkungen von Dr. Friedr[ich] Wilh[elm] Val[entin] Schmidt. Berlin 1817.

Sekundärliteratur

- Albanese, Ralph Jr.: Historical and Literary Perceptions on 17th-Century-French Criminality. In: Stanford French Review 4 (1980) 417–433.
- Blod, Gabriele: „Lebensmärchen“. Goethes Dichtung und Wahrheit als poetischer und poetologischer Text. Würzburg 2003.
- Bolte, Joannes: Ein dänisches Märchen von Petrus und dem Ursprung der bösen Weiber. In: Zeitschrift für Volkskunde 11 (1911) 252–262.
- Braunstein, Philippe: Annäherung an die Intimität: 14. und 15. Jahrhundert. In: Geschichte des privaten Lebens. Bd. 2. Vom Feudalzeitalter zur Renaissance. Hg. Georges Duby. (Originalausg.: Paris 1985) Frankfurt a. M. 1990, 497–590.
- Brednich, Rolf Wilhelm: Köpfe vertauscht (AaTh 774 A, 1169). In: Enzyklopädie des Märchens 8. Hg. ders. u. a. Berlin/New York 1996, 264–268.

- Cazanave, Claire: *Le dialogue à l'âge classique: étude de littérature dialogique en France au XVII^e siècle*. Paris 2007.
- Chartier, Roger: *Figures de la gueuserie*. Paris 1982.
- Chartier, Roger: *Lectures et lecteurs dans la France d'ancien régime*. Paris 1984.
- Chevalier, Maxime: *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*. Barcelona 1992.
- Dufek, Katharina: *Bruscambille – Des Lauriers – Jean Gracieux. Wer ist jetzt wer? Komödiantische Dreieinigkeits versus Identität*. In: *Theater und Subjektkonstitution: Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*. Hg. Friedemann Kreuder, Nadine Peschke. Bielefeld 2012, 461–476.
- Emmelius, Caroline: *Gesellige Ordnung. Literarische Konzeption von geselliger Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Berlin/New York 2010.
- Gaines, James F. (Hg.): *The Molière Encyclopedia*. Westport, Connecticut/London 2002, 186–189.
- Geremek, Bronislaw: *Les fils de Caïn. L'image des pauvres et des vagabonds dans la littérature européenne du XV^e au XVII^e siècle*. Paris 1991 (Originalausgabe: Warszawa 1980).
- Henkel, Arthur/Schöne, Albrecht (Hg.): *Emblemata*. *Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart/Weimar 1996.
- Hoffmann, Torsten/Sittig, Claudius: *Wunderbare, das*. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 9. Hg. Gert Ueding. Darmstadt 2009, 1444–1459.
- Howe, Alan: *Bruscambille, qui était-il?* In: *XVII^e Siècle* 153 (1986) 390–396.
- Kanzog, Klaus: *Plagiat*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3. Hg. Klaus Weimar, Harald Fricke, Jan-Dirk Müller. Berlin/New York 2003, 88–91.
- Keck, Thomas A.: *Molière auf Deutsch. Eine Bibliographie deutscher Übersetzungen und Bearbeitungen der Komödien Molières*. Hannover 1996.
- Lehnert, Gertrud et al. (Hg.): *Modetheorie: klassische Texte aus zwei Jahrhunderten*. Bielefeld 2014.
- Levergeois, Bertrand: *Giordano Bruno*. Übers. Manuela Maddamma. Roma (1995) 2013.
- Markwardt, Bruno: *Geschichte der deutschen Poetik*. Bd. 1: *Barock und Frühaufklärung*. Berlin/Leipzig 1937.
- Meid, Volker: *Die deutsche Literatur des Barock. Vom Späthumanismus zur Frühaufklärung*. München 2009.
- Paul, Markus: *Reichsstadt und Schauspiel: theatrale Kunst im Nürnberg des 17. Jahrhunderts*. Tübingen 2002.
- Petersen, Jens: *Dante Alighieris Gerechtigkeitssinn*. Berlin/New York 2011.
- Richter, Werner: *Liebeskampf 1630 und Schaubühne 1670. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte des siebzehnten Jahrhunderts*. Berlin 1910.
- Röcke, Werner: *Fiktionale Literatur und literarischer Markt*. In: *Die Literatur im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*. Hg. ders., Marina Münkler. München 2004, 463–506.
- Röhrich, Lutz: *Dankbarer Tote*. In: *Enzyklopädie des Märchens* 3. Hg. Rolf Wilhelm Brednich u. a. Berlin/New York 1981, 306–322.
- Rölleke, Heinz: *Fürchten lernen (AaTh 326)*. In: *Enzyklopädie des Märchens* 5. Hg. Rolf Wilhelm Brednich u. a. Berlin/New York 1987, 584–589.
- Rötzer, Hans Gerd: *Barock*. In: *Enzyklopädie des Märchens* 1. Hg. Rolf Wilhelm Brednich u. a. Berlin/New York 1977, 1257–1269.
- Rubini Messerli, Luisa: *Lolivetta, Straparola und die Brüder Grimm*. In: *Märchen, Mythen und Moderne – 200 Jahre Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Kongressband*. Hg. von Claudia Brinker von der Heyde, Holger Ehrhardt, Hans-Heino Ewers, Annekatrin Inder. Teil 1. Frankfurt a. M. u. a. 2015, 29–41.

- Scherf, Walter: Das Märchenlexikon. Bd. 1. München 1995.
- Senn, Doris: Le piacevoli Notti (1550/53) von Giovan Francesco Straparola, ihre italienischen Editionen und die spanische Übersetzung Honesto y agradable Entretenimiento de Damas y Galanes (1569/81) von Francisco Truchado. In: *Fabula* 34 (1993) 45–65.
- Soons, Alan: Enthauptung. In: *Enzyklopädie des Märchens* 4. Hg. Rolf Wilhelm Brednich u. a. Berlin/New York 1984, 13–18.
- Stahl, Karl-Heinz: Das Wunderbare als Problem und Gegenstand der deutschen Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1975.
- Steland, Dieter: Moralistik und Erzählkunst von La Rochefoucauld und Mme de Lafayette bis Marivaux. München 1984.
- Stockhorst, Stefanie: Reformpoetik: kodifizierte Genustheorie des Barock und alternative Normenbildung in poetologischen Paratexten. Tübingen 2008.
- Tétard-Vittu, Françoise: Mode. In: Bély, Lucien (Hg.): *Dictionnaire de l'Ancien Régime. Royaume de France XVI^e–XVIII^e siècle*. Paris ²2003, 842 f.
- Thomae, Helga: Französische Reisebeschreibungen über Spanien im 17. Jahrhundert. Bonn 1961.
- Watanabe-O'Kelly, Helen: Dresden. In: Adam, Wolfgang; Westphal, Siegrid (Hg.): *Handbuch kultureller Zentren der Frühen Neuzeit: Städte und Residenzen im alten deutschen Sprachraum*. Bd. 1. Berlin/New York 2012, 417–466.
- Wilpert, Gero von: *Die deutsche Gespenstergeschichte: Motiv, Form, Entwicklung*. Stuttgart 1994.
- Yates, Frances A.: *John Florio: the life of an Italian in Shakespeare England*. Cambridge 1934.
- Zimmermann, Christian von: *Reiseberichte und Romanzen: kulturgeschichtliche Studien zur Perzeption und Rezeption Spaniens im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts*. Tübingen 1997.